

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/119606>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-07 and may be subject to change.

Los polos intercambiables en *Ema, la cautiva* de César Aira

Pablo DECOCK

Université catholique de Louvain

[...] la défiguration est aussi
une force de création qui bouleverse
les formes stratifiées du sens et
les réanime (Grossman, 2004: 7).

Resumen

Ema, la cautiva (1981) es sin duda el texto del ciclo pampeano-gauchesco de Aira que convoca de manera más explícita los estereotipos y los arquetipos de la tradición literaria argentina. En nuestro trabajo se mostrará que jugando con los tópicos de la pampa literaria del XIX, se desvía deliberadamente el mito de la argentinidad consolidado en las escrituras fundadoras de ese mismo siglo (Sarmiento, Echeverría, Hernández).

Esta irreverencia consiste esencialmente en volver intercambiables los valores opositores del paradigma civilización y barbarie que, desde el Facundo, han colorado y estructurado ideológicamente el espacio del desierto y las principales figuras actanciales de la tropografía (Andermann) nacional. Concebiremos estas figuras históricas de la pampa argentina como estereotipos o arquetipos fruto de un determinado discurso identitario que ha sido forjado en los escritos de la generación del 37.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en la investigación doctoral que realicé los años pasados sobre la función y el valor de los estereotipos en la narrativa del autor argentino César Aira (°1949). En mi tesis, he

desarrollado un modelo de análisis que permite estructurar su obra según tres estereotipias¹ diferentes: una massmediática, una cultural y una autorreferencial. La primera categoría agrupa los códigos provenientes de la cultura de masas y la literatura popular, la segunda reúne los estereotipos que tienen su origen en el discurso nacionalista del siglo XIX en Argentina y, por último, la tercera serie engloba los códigos relacionados con la figura de autor y con el discurso sobre su propia obra.

La novela *Ema, la cautiva* (1981) es uno de los textos más relevantes del escritor argentino contemporáneo para explicar la recurrencia y el funcionamiento de los estereotipos en su obra y se inscribe en la segunda categoría de estereotipos (la estereotipia cultural). En efecto, *Ema, la cautiva* es sin duda el texto del ciclo pampeano-gauchesco (Contreras, 2002: 48)² de Aira que convoca de manera más explícita los estereotipos y los arquetipos de la tradición literaria argentina. Mostraré a continuación que Aira desnaturaliza, complica y enriquece respectivamente el planteamiento de Sarmiento, o sea, el conflicto entre civilización y barbarie. En lo que sigue, importará entonces identificar no solamente los principales estereotipos y arquetipos de esta novela sino también los hipotextos centrales que crearon y consolidaron esta tropografía³ de la argentinidad.

El espacio desértico de *Ema, la cautiva* está sembrado de imágenes, motivos y personajes en los que reverbera, de manera invertida, la tradición fundacional susodicha: si bien volvemos a encontrar a cautivas, gauchos, indios, malones, soldados, toldos y fortines, estos significantes ya parecen desvinculados de sus significados respectivos tradicionales. En efecto, la resemantización de los tópicos sólo se puede entender a la luz de los hipotextos de la así llamada “generación del 37” (1837) que

¹ Traducción mía del término “stéréotypie” que Dufays utiliza para referirse a “la categoría de elementos a la que pertenecen los estereotipos [...]” (Dufays, 2001: 2).

² En este ciclo narrativo, compuesto por obras tales como *Moreira* (1975); *Ema, la cautiva* (1981); *Las ovejas* (1984); *El vestido rosa* (1984); *La liebre* (1991) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) se pone en marcha un programa de desnaturalización y vaciamiento semántico de los tópicos nacionales centrales de la Argentina. También su texto dramático *El mensajero* (1996), menos conocido, debe relacionarse con esta temática nacional.

³ Me parece particularmente sugerente el concepto de “tropografía” de Jens Andermann que define como “mapas, ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (Andermann, 2000: 18) y que se distingue del de topografía: “Una topografía es un mapa del territorio nacional; una tropografía, del espíritu de la nacionalidad” (Andermann, 2000: 18). Mostraré que las novelas airianas del ciclo pampeano-gauchesco se inspiran precisamente en esta tropografía para luego deconstruirla completamente.

resultan parodiados en la novela de Aira. Desde su título programático ya se revela que el intertexto más explícito —a la vez el texto fundacional de esos jóvenes intelectuales— de la tradición revisitada por Aira es el largo poema de Esteban Echeverría, *La cautiva* (1837)⁴.

Al inscribir de manera irreverente la trama inverosímil de su novela en el espacio tópico de Echeverría y Sarmiento, Aira —automáticamente— pone en entredicho el “estatuto discursivo” (Andermann, 2000: 17) de este territorio nacional y de su literatura fundacional. Esta irreverencia consiste esencialmente en volver intercambiables los valores opositores del paradigma civilización y barbarie que, desde el *Facundo*, han colorado y estructurado ideológicamente el espacio del desierto y sus principales figuras actanciales. En lo que sigue, concebiré estas figuras históricas de la pampa argentina como estereotipos o arquetipos fruto de un determinado discurso identitario que ha sido forjado en los escritos de la generación del 37. No es casual que Aira se haya interesado por la potencialidad enorme de esta tropografía y por sus códigos integrantes tan densamente connotados en el imaginario nacional argentino. Al igual que he demostrado en mi tesis doctoral (2009), el funcionamiento de una “estereotipia massmediática” (*dispositivo*) en las novelas del corpus airiano que se sitúan en el barrio de Flores (Buenos Aires) contemporáneo, intentaré revelar la importancia del juego con una “estereotipia nacional” (*inventio*) para las novelas ancladas en la pampa argentina decimonónica.

El análisis de *Ema, la cautiva* se dividirá entonces en dos partes bien definidas: primero, efectuaré una lectura cruzada de esta novela y sus principales intertextos a fin de destacar la apropiación de los estereotipos nacionales y sus operaciones de transformación. Segundo, interpretaré la significación, el alcance y las finalidades del desvío airiano para la argentinidad (su identidad, historia y literatura nacional) en el contexto de la poética del sinsentido del autor⁵.

⁴ No pretendo abarcar la totalidad de intertextos que esta novela evoca de manera más o menos explícita. El poeta y crítico argentino Edgardo Dobry (2005) ha sintetizado la impresionante constelación de intertextos que convoca la novela de Aira. Uno de los méritos del artículo es que revela el cruce entre la serie nacional de intertextos (*La cautiva*, *Martín Fierro*, *Excursión a los indios ranqueles*, *Facundo*, algunos cuentos de Borges y *Radiografía de la pampa*) y —tal vez menos evidente— los intertextos que pertenecen a la tradición europea (principalmente francesa e inglesa del siglo XIX): *Madame Bovary* y *Salammbô* (Flaubert), *Emma* (Austen), *El corazón de las tinieblas* (Conrad), *Erewhon* (Butler), *Viajes de Gulliver* (Swift) e “Informe para una academia” de Kafka. En realidad, esta segunda serie de intertextos europeos es aun más amplia si partimos de la perspectiva extranjera del protagonista francés propia de la primera parte de la novela (páginas 7-53) que se enmarca plenamente en el género del relato de viaje del siglo XIX.

⁵ Para un análisis más extenso de esta novela, véase Decock (en prensa).

Tropografía del desierto

Empecemos entonces por un análisis más detenido del espacio tópico del desierto y sus protagonistas tradicionales (Cautivas, Gauchos e Indios) a la luz de su intertexto más explícito. La novela empieza con el largo viaje de una caravana de convictos bajo la vigilancia de unos pocos soldados y oficiales degenerados desde Buenos Aires al fuerte pampeano de Pringles. Cabe distinguir esta primera parte (Aira, 1997: 7-53) protagonizada por el ingeniero francés Duval, cuya mirada extrañada ante tanto salvajismo encarna la perspectiva clásica del viajero europeo —la figura estereotipada del gringo—, del resto de la obra (Aira, 1997: 54-206) protagonizada por la verdadera heroína de la novela, la cautiva Ema (que también forma parte del contingente de presos). Si bien en la primera parte de la novela ya se percibe la deconstrucción de los estereotipos nacionales del siglo XIX, son principalmente las descripciones de la intensa vida nómada que lleva Ema en la frontera junto con los seres habituales de la pampa que desestabilizan las polaridades y coordenadas de representación tradicionales del desierto.

En la primera parte de *Ema, la cautiva* saltan a la vista el salvajismo y la brutalidad de los soldados y los oficiales encargados del contingente de presos (Aira, 1997: 12, 16, 19, 27). Al identificar, como en el fragmento siguiente, de manera tan explícita la figura del teniente Lavalle —autoridad máxima de la caravana— con la barbarie y con una brutalidad bestial, parecen invertirse los polos de la dicotomía civilización y barbarie. El ejemplo muestra cómo un hombre blanco, a pesar de haber gozado de una excelente formación en los mejores liceos europeos, puede adquirir rasgos marcadamente salvajes que el lector suele asociar con el Otro, o sea, el Indio:

Antes de partir, alguien le [Duval] había dicho que el teniente Lavalle pertenecía a una riquísima familia de hacendados, y había estudiado en liceos franceses e ingleses; informes que no lo habían preparado, muy por el contrario, a una entrega tan intensa a las formas innumerables del salvajismo. En él era notable una delectación bárbara que faltaba incluso en los soldados más primitivos, y quizás hasta en los presos, ya no humanos (1997: 16-17).

Por otra parte, estas escenas que ponen de manifiesto el núcleo bárbaro en la cultura blanca, contrastan con otras donde Duval se asombra ante el refinamiento de esos mismos oficiales que discuten en francés (1997: 23) —y que citan la famosa frase (refrán) del poema “L’invitation au voyage” (*Fleurs du mal*, 1857) de Baudelaire, “Là, tout n’est qu’ordre, beauté, luxe, calme et volupté” (1997: 30)— y que se instalan cómodamente en la biblioteca del coronel Leal en el fuerte de Azul —donde la caravana hace una escala en el camino hacia Pringles—

con alusiones a la vez a la etiqueta inglesa y a la decadencia francesa (1997: 29).

Queda claro que los estereotipos puestos en escena por el autor deben concebirse aquí como esquemas de pensamiento preconstruidos que se sitúan a nivel ideológico (*inventio*). Al contrario de los estereotipos massmediáticos que operan principalmente a nivel narrativo (*dispositio*) y que son reciclados desde una perspectiva estética y productiva, estos estereotipos culturales o *doxa* que han sido generados en el discurso dominante de la literatura nacional del siglo XIX (principalmente *La cautiva* y *Facundo*) también son manejados para realzar las posibles contradicciones y la artificialidad (o la politicidad) de esos discursos decimonónicos. Esta tropografía del desierto argentino poblado por soldados, cautivas, gauchos e indios constituye una fuente inagotable de materiales para la escritura de *Ema, la cautiva* y las otras novelas que pertenecen al mismo ciclo narrativo y es considerada por el autor como una construcción lingüística, retórica y discursiva.

Ahora bien, ¿podemos concluir de esta primera parte de *Ema, la cautiva* que la operación sobre la dicotomía civilización y barbarie se reduce a la inversión de sus polos constitutivos? Si tomamos en cuenta la segunda parte de la novela, no podemos constatar sino que la transformación de tópicos nacionales es más compleja —hay cierta gradación— y que rebasa el mero trabajo deconstructivo. En la primera parte los indios se asocian tradicionalmente con el salvajismo emblemático en el tópico del malón —que es un tema aún más central en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000)—, como denota el fragmento siguiente: “[d]os meses atrás Azul había recibido la visita inopinada de un malón... Duval se sobresaltó y prestó oídos al relato. Habían sido diez mil indios, en un ataque relámpago; vinieron de noche en su caballería más veloz, y al marcharse con todas las reses dejaron un millar de degollados y a casi todos los soldados sin esposas” (Aira, 1997: 25).

En cambio, en la segunda parte de la novela donde —sin ninguna indicación del narrador— el protagonista Duval desaparece del mapa y se vuelve el socio invisible de la impresora de dinero del coronel Espina (1997: 78), son numerosas las escenas donde los indios aparecen como seres estéticos y absurdamente refinados. Profundizaré ahora en la figuración del indio en la segunda parte de la novela, así como en la representación heterodoxa de la figura de la cautiva que, junto con los indios y los gauchos, son concebidos como los arquetipos⁶ de la pampa argentina.

⁶ Si bien, según las definiciones tradicionales, el arquetipo constituye una representación inconsciente y universal, cabe matizar esta supuesta universalidad de los

En efecto, los estereotipos del salvajismo y de la brutalidad que se adjudican tradicionalmente a los indios en los escritos de la generación del 37, ceden su lugar —sin desaparecer del todo— a otros rasgos, opuestos y desconocidos en la literatura de frontera, que subvierten radicalmente la imagen del indio⁷. Los indios con los que vive Ema y con los que tiene relaciones amorosas, son seres inteligentes y elegantes que disponen de mucho tiempo para jugar a los dados, criar faisanes mediante técnicas de inseminación sofisticadas (la genética es uno de los grandes temas transversales de la literatura de Aira), discutir sobre temas filosóficos e ir de vacaciones. En la perspectiva paródica del autor, presenciemos un mundo fantástico y onírico dominado por el azar, lo sublime y el juego.

La descripción hilarante de las vacaciones del príncipe indio Hual y su extensa compañía en la famosa isla de Carhué —como si fuera un balneario exótico o un campamento juvenil de verano del siglo XXI— constituye un punto culminante de esta caricatura. Vale la pena reproducir el fragmento entero porque reúne los rasgos esenciales de la figuración del mundo de los indios que importa enumerar a continuación: 1. anacronismo (“veraneantes”, “esnobs”, “impresores de moneda”); 2. onirismo (“bebedores”, “jóvenes envueltos en humo

arquetipos: “No obstante, la arquetipología suscita reservas en el mundo científico en la medida en que se apoya en un sentido de la universalidad difícil de aceptar para la racionalidad crítica” (Deproost *et al.*, 2003: 3). Ciertamente, en la cultura rioplatense y latinoamericana en general, indios, cautivos y gauchos son considerados como arquetipos —ya que forman las constantes estructuradoras y fundadoras del imaginario nacional del desierto— a los que se adjudican a su vez una serie de estereotipos, como veremos a continuación. En la novela se menciona una vez la palabra “arquetipo”: “[...] porque en el mundo salvaje eran los sistemas los que tenían la inconsistencia del canto del colibrí y los matices de su plumaje, mientras que sus manifestaciones eran inmutables como arquetipos” (Aira, 1997: 150). No resulta evidente interpretar el alcance de esta observación del narrador. Por una parte, podría ser una referencia a la elegancia sobrehumana de los indios que contrasta con su vacilación interna; por otra parte, podría ser también un guiño metarreflexivo irónico del autor a su propio *modus operandi* que consiste en convertir precisamente lo tradicionalmente inmutable —el arquetipo— en algo perfectamente intercambiable.

⁷ Cabe remitir aquí también al primer capítulo del *Facundo* donde Sarmiento describe cómo la caravana de carretas se defiende contra los ataques de los salvajes. En el fragmento se reúnen, como ya se ha adelantado, varios elementos recurrentes (“sangre y pillaje”, “degollados”) en la figuración de los indios en los escritos de la generación literaria de 1837 y se denomina a los indios consecutivamente “bárbaros”, “salvajes” y “beduinos”: “La tropa de carretas lleva además armamento, un fusil o dos por carreta, y a veces un cañoncito giratorio en la que va a la delantera. Si los bárbaros la asaltan, forma un círculo atando unas carretas con otras, y casi siempre resisten victoriosamente a la codicia de los salvajes ávidos de sangre y pillaje. La árrea de mulas cae con frecuencia en manos de estos beduinos americanos y rara vez los troperos escapan de ser degollados” (Sarmiento, 1990: 62).

fragante y rodeados de botellas"); 3. juego ("tablero de dados", "participar en el juego"), esteticismo ("pintarse"); 4. desocupación ("inactivos", "En la completa desocupación", "no tenían otra cosa que hacer"); 5. sublimidad ("ser sublimes de la noche a la mañana"), etiqueta ("una larga sesión de saludos y razones") y 6. un exceso general —un demasiado lleno ("afluencia de veraneantes", "numerosos acampantes")— y atípico de un desierto que siempre se ha definido como vacío en la literatura de frontera:

Hasta en los meses más tórridos el clima se mantenía aceptable, lo cual explicaba la afluencia de veraneantes, que de ser menos inactivos y bebedores habrían amenazado la ecología. Al principio sólo venían los caciques con intención de conversar con sus pares, pero luego habían acudido toda clase de esnobs e impresores de moneda. No había población estable: por mucho que les gustara pasar una temporada en el pequeño paraíso flotante, a nadie se le ocurrió hacer de él su morada. La mera idea de quedarse los ponía nerviosos. En su recorrido los distintos grupos encontraron diseminados, entre el bosque y las playas, numerosos acampantes de las comitivas extrañas. Círculos de jóvenes envueltos en humo fragante y rodeados de botellas y calabazas vacías. En el centro un tablero de dados. Sus señores sólo les pedían que los dejaran en paz. En la completa desocupación, no tenían otra cosa que hacer más que pintarse y ser sublimes de la mañana a la noche. En todos los encuentros había una larga sesión de saludos y razones, y se les invitaba a reunirse a las rondas y participar en el juego (1997: 119-120).

Este juego sobre la dicotomía vacuidad (nada)/plenitud (exceso), que es la variante o traducción metafísica de otra dicotomía (barbarie/civilización), aparece como una constante en *Ema, la cautiva*. Al hacer del desierto un espacio hiperpoblado y del mundo indígena una cultura hipercivilizada, Aira no solamente invierte los polos que forman la base del mito liberal, romántico y europeizante de la construcción nacional de su país, sino que también los deforma o pervierte mediante la habitual exageración de los estereotipos implicados que caracteriza gran parte de su literatura⁸.

Después del análisis de la representación "al revés" de los "salvajes" —término a menudo utilizado en la novela pero que, visto el "refinamiento sobrehumano" (1997: 98) de los indios, se vuelve un contradictorio— cabe detenerse a continuación en la protagonista Ema y en la reescritura del arquetipo de la cautiva a la luz del intertexto de Echeverría. Mucho separa la ambigua Ema posmoderna de la heroica

⁸ Por último, quiero señalar que en la metáfora de la inflación —en la paradoja de lo demasiado lleno, no en el efecto económico— se puede vislumbrar el fenómeno editorial de la superproducción airiana: abundar de manera alternativa el mercado editorial y problematizar así el valor del objeto libro y de su propia literatura.

María romántica que mata a su captor con un puñal y que logra salvar a su marido herido Brian de los salvajes y otros peligros en *La cautiva* (1837). Aira hace de la cautiva un personaje mucho más complejo y polifacético mientras que la cautiva de Echeverría responde a una imagen reductora —para justificar el accionar político— y romántica de esta figura histórica: María es esencialmente una mujer blanca, heroica y valiente que da su vida por su marido y su hijo, víctimas de los indios diabólicos. El inicio del epílogo es muy ilustrativo al respecto:

¡Oh María! Tu heroísmo,
tu varonil fortaleza,
tu juventud y belleza
merecieran fin mejor.
Ciegos de amor, el abismo
fatal tus ojos no vieron,
y sin vacilar se hundieron
en él ardiendo en amor (1997: 219)

No es de sorprender que Aira vaya nuevamente en busca de los estereotipos tradicionales y ampliamente difundidos que caracterizan a este arquetipo para transformarlos a continuación y romper de esta manera con una representación dicotómica de la realidad. Tal vez sea por esta razón que Ema, si bien nos es presentada en la primera parte ante todo como un mero objeto sexual y un “elemento de intercambio” (1997: 42), llegará a ser del otro lado de la frontera, tras ser raptada durante un malón en medio de una tormenta que sólo puede ocurrir con tal intensidad en una novela de Aira, una mujer independiente y muy respetada por todos los actantes del desierto: “La luna había salido solamente para mostrarle a Ema la mirada del salvaje, que vino hasta ella y se inclinó, sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro. Un instante después, el árbol volaba. Se marcharon. *La perspectiva de Ema cambió*” (1997: 109; subr. mío).

La relativización de la concepción del arquetipo de la cautiva se plasma en la impresionante cantidad de papeles que cumple Ema (madre, amante, criadora de faisanes, etc.) y las transformaciones de su existencia nómada a menudo relacionadas con los múltiples cambios de pareja (tanto blancos como indios). En efecto, el desvío más significativo en los estereotipos que se atribuyen a la cautiva tradicional es la armonía con la que vive con los indios que contrasta fuertemente con la enemistad y el odio que siente María hacia los salvajes. El estereotipo de la pureza blanca —no contaminada por sangre india— de María se sustituye entonces por la impureza no sólo sexual sino también racial y cultural de Ema. En el fragmento siguiente, constatamos que esta revisión fundamental del arquetipo de la cautiva y, consecuentemente, del imaginario del desierto se cristaliza, por tanto, en la puesta en

escena de una protagonista anacrónica, transculturada e híbrida: “Ema pasó dos años entre los indios [...]. Fue quizás el momento decisivo de su aprendizaje adolescente. Aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de etiqueta y licencia. Etiqueta del tiempo, licencia de la eternidad. Visión y reposo. El sonido soñoliento del agua. Para eso vivían” (1997: 134).

Este proceso de transculturación llega a su punto culminante al final de la segunda parte de la novela que relata la convivencia de Ema y los indios cuando la protagonista realmente parece comprender “por primera vez” la melancolía y la frivolidad enigmáticas de los indios (1997: 149). E, incluso, cuando decide dejar a su marido, un ingeniero zoólogo, para volver al fuerte de Pringles del que había sido raptada hace años, el narrador anota: “Sentía la vacilación, ese sentimiento indígena” (1997: 152). Tal vez en un texto menos subversivo con respecto a la tradición decimonónica, este regreso al fuerte sería interpretado como una vuelta a la “civilización”. Sin embargo, visto que la dicotomía barbarie y civilización se ha vaciado de su significado habitual en esta novela, la ambigüedad de esta vuelta simbólica es mucho mayor en tanto que parece dialogar con el desenlace de dos cuentos de Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva” de *El aleph* (1949) y “El cautivo” de *El hacedor* (1960). En ambos cuentos, constatamos que respectivamente una cautiva inglesa y un joven cautivo optan por la barbarie en lugar de la civilización. Si bien el juego intertextual de Borges con la misma literatura de frontera decimonónica cobra su sentido dentro del paradigma sarmientino (la barbarie se identifica todavía con el salvajismo clásico), en Aira, esta oposición se ha invertido y ha dejado de funcionar⁹. Ciertamente, la Ema que emprende el camino a Pringles es una cautiva transculturada que, en base a sus experiencias enriquecedoras en territorio indio —“aprendizaje adolescente” (Aira, 1997: 134)—, decide montar su propia empresa.

Finalmente, las recurrentes descripciones físicas de Ema en la novela tampoco corresponden con los estereotipos de las cautivas blancas de la literatura de frontera. En efecto, la hibridez de Ema ya se destaca en una

⁹ Las figuras cautivas de Borges eligen la existencia bárbara del desierto que es percibida negativamente por su entorno. En la cita siguiente de “Historia del guerrero y de la cautiva”, la abuela inglesa de Borges no acaba de comprender cómo una mujer europea — “la india rubia” (Borges, 1989: 559) — puede optar por el desierto: “Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; al asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver” (Borges, 1989: 559).

descripción en la primera parte de la novela, durante uno de los primeros encuentros con Duval, donde los rasgos americanos también se entremezclan con determinadas marcas africanas (“negroides”, “los labios eran gruesos y sobresalientes”): “La luz de la luna se la mostraba, en su impasibilidad, con rasgos asimétricos, negroides o indios, que le daban aire de permanente distracción o lejanía. [...] Los labios eran gruesos y sobresalientes” (1997: 47). Este mestizaje que salta a la vista donde vaya la protagonista no es fortuita. Al contrario, al poner en escena una cautiva atípica e inclasificable, dejan de funcionar nuestras categorías epistemológicas y se impide al mismo tiempo cualquier tipo de recuperación política.

Una “historiola” de la desfiguración¹⁰

¿Cómo hacer intercambiables los polos de los tópicos culturales de la literatura nacional del siglo XIX? Ésta parece ser la pregunta rectora que ha encarnado *Ema, la cautiva* y que parece incluso intensificarse a lo largo de este texto. Al inscribir su novela en el archivo de lecturas y reescrituras del *Facundo* (Sorensen, 1996) y de los otros textos fundacionales (especialmente, *La cautiva*), Aira reactiva y desarticula a la vez una estereotipia nacional particularmente fructífera que ha dominado el discurso identitario durante mucho tiempo. La selección limitada de los múltiples ejemplos en la novela corrobora, en efecto, una determinada actitud deconstruccionista y relativista con respecto a los estereotipos y arquetipos culturales del desierto argentino. Estos códigos nos presentan una panorámica en la que son desestabilizados sistemáticamente los puntos estructuradores del espacio pampeano decimonónico.

Ahora bien, si la estrategia que emana de *Ema, la cautiva* queda clara, es obligado enfrentarse a continuación con la pregunta: ¿A qué responde el *modus operandi* de Aira? Es decir, ¿cómo encaja la deslegitimación de las categorías tradicionales de la representación en la poética del sinsentido del autor? Ciertamente, cuando Aira arremete contra el pensamiento dicotómico del siglo XIX, no se trata tanto de un proyecto epistemológico (¿cómo conocer al otro?) o politizado (¿cómo recuperar al otro?), sino principalmente de una empresa anti-hermenéutica que distorsiona la legibilidad del texto. Al convertir la mitología argentina del desierto en un objeto más de su novela, Aira confirma la relación de juguetería que entabla toda su obra con lo sagrado, lo institucional (de cuya esfera, dicho sea de paso, también

¹⁰ Según la concepción de Grossman, la “desfiguración” se caracteriza por su continuo cuestionamiento “des formes de la vérité et du sens” y por un anhelo de deshacer las figuras convencionales del otro y reinventarlas (Grossman, 2004: 9).

forma parte la propia literatura). En este sentido, las revelaciones del propio autor en la contratapa de la novela funcionan como una explícita declaración de intención:

Ameno lector: hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una "tapa en contra". Sin ir más lejos, yo lo sé. [...] Abjuré del Ser. [...] Durante varias semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí. Y al terminar resultó que Ema, mi pequeña yo mismo, había creado para mí una pasión nueva, la pasión por la que pueden cambiarse todas las otras como el dinero se cambia por todas las cosas: la indiferencia.

Si bien ya se vislumbran en este paratexto los primeros rasgos de la postura del autor, se podría considerar sin embargo esta novela como un contra-discurso vaciado de sentido e importancia. En efecto, en la resignificación de la fórmula civilización/barbarie y su espacio fundador, se debe constatar al final que no se propone un nuevo significado coherente. En cambio, se presenta un universo bastante hermético, onírico y autorreferencial. Así he mostrado que la inversión de los valores opositivos —ejemplificados en los soldados bárbaros y los indios refinados— no desemboca necesariamente, como el lector esperaría, en nuevas dicotomías sino, al contrario, en una neutralización casi inverosímil de este tipo de falsos binarismos culturales. En este sentido, la identidad híbrida de Ema, la cautiva transculturada, ofrece una síntesis de sus experiencias en la frontera (física y cultural) en la que se plasma esta suspensión de la polaridad.

Al arremeter continuamente contra el espacio nacional por excelencia y desarticular sus principales estereotipos y arquetipos, Aira pervierte los valores culturales establecidos de modo que la Argentina aparezca como un país que carece de una ontología de pertenencia (efecto desestabilizador que Aira comparte con Copi). A lo mejor, la indiferencia general que desde el paratexto de la contratapa se refleja como una sombra sobre toda la novela, debería relacionarse con la frivolidad —"Me reí"— que emana del proyecto del autor: revisar y desmitificar la topografía del imaginario nacional pero sin una agenda política bien determinada.

En este sentido, se debe entender también el neologismo "historiola" en la solapa del libro como una versión alternativa a la Historia nacional cuya *grandeur* va cimentada en la marginalización del Otro: "Pero por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo me ocurrió esta historiola"¹¹. De hecho, la novela hace hincapié en varias ocasiones

¹¹ En la introducción a su brillante estudio *El arte de la transición*, Masiello resalta también "las ansias argentinas por alcanzar el *grand récit*" (Masiello, 2001: 17) como una verdadera estrategia cultural del país y precisa a continuación que "[...] los

—aparte de la parodia general de la tropografía nacional— en el carácter artificial de la construcción literaria del proyecto fundacional en los autores románticos —debido a la intensa mezcla de estética y política en aquellos años— a través de una “teatralización” del espacio histórico del desierto¹². Así vemos que el narrador alude respectivamente a “la vida humana con todo su teatro” (Aira, 1997: 129), “el teatro del dinero” (1997: 181) sin olvidar las escenas misteriosas sobre el malón imaginario (1997: 75-81) que se asocia con el “chantaje”, la “mascarada” o el “juego”. En efecto, si la estrategia de Aira consiste en deslegitimizar la utopía liberal y el mito fundacional de los románticos para oponerle una utopía indígena (su “historiola”), es lógico que se destaque la pampa argentina como el espacio de representación y desfiguración por excelencia. Por esta misma razón, el espacio histórico del desierto se desdibuja, se desplazan continuamente los límites geográficos y culturales.

Sintetizando las puntualizaciones anteriores, permítaseme una nota final sobre la importancia que cobra el paradigma de la representación en la obra de Aira. Hay que insistir en esto: a menudo su literatura explora conscientemente la intersección entre figuración y desfiguración, entre representación y *misrepresentation* (falsificación). Este *modus operandi* se realiza en gran parte gracias a su inscripción en y revisión simultánea de una determinada tropografía cuya discursividad o artificiosidad es evidenciada¹³ pero que también da pie a nuevas hiperbolizaciones, deformaciones o perversiones sugerentes de la realidad que se explican esencialmente a la luz de la poética autorreferencial de su autor.

Bibliografía

- Aira, César (1997) [1981]. *Ema, la cautiva*. Barcelona: Mondadori.
Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.

argentinos continúan refiriéndose a su dilema nacional a través de un deseo narrativo que abarca la historia completa” (Masiello, 2001: 19).

¹² A lo mejor se podría leer en esta teatralidad de las peripecias pampeanas una referencia intertextual directa al *Facundo* de Sarmiento que en la primera parte de su obra maestra presenta “[...] el paisaje, el teatro sobre el que va a representarse la escena” (Sarmiento, 1990: 50). Sarmiento se sirve en varias ocasiones de la palabra “teatro” para designar el terreno de la acción (Sarmiento, 1990: 76).

¹³ La preciosa frase siguiente que traduce la opinión de Duval acerca del comportamiento de los oficiales durante la comida decadente en el fuerte de Azu¹ pone de relieve la impostura del discurso vigente de la tradición decimonónica: “[...] estos contradictorios atroces caballeros sólo existían en tanto eran representantes de vacío inocuo de la estrategia” (Aira, 1997: 24).

- Borges, Jorge Luis (1989). "Historia del guerrero y de la cautiva". En: Frías, Carlos (ed.). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 557-560.
- Borges, Jorge Luis (1989). "El cautivo". En: Frías, Carlos (ed.). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p.788.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Decock, Pablo (2009). *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia*. Tesis doctoral, Université catholique de Louvain.
- Decock, Pablo (en prensa [2012]). *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia*. Bern: Peter Lang.
- Deproost, Paul-Augustin, et al. (2003): "Archétype, mythe, stéréotype : pour une clarification terminologique". En: *Les cahiers électroniques de l'imaginaire*, 1, pp. 7-42.
- Dobry, Edgardo (2005). "Ema en la frontera. Para una genealogía de la perplejidad". En: Lafon, Michel (ed.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Ellug, *Tigre/Hors série*, pp. 303-311.
- Dufays, Jean-Louis (2001). "Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature". En: *Marges linguistiques*. www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf (01/12/2009).
- Echeverría, Esteban (1986). *El matadero. La cautiva* (edición de Leonor Fleming). Madrid: Cátedra.
- Grossman, Evelynne (2004). *La défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux. París: Minuit.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.
- Sarmiento, Domingo F. (1990) [1845]: *Facundo* (edición de Roberto Yahni). Madrid: Cátedra.
- Sorensen, Diana (1996). *Facundo and the Construction of Argentine Culture*. Austin: University of Texas Press.